

PRELUDIO A *LA DAMA BOBA* DE LOPE DE VEGA (HISTORIA Y CRÍTICA)

Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.)



LA VIDA TEATRAL EN EL SIGLO DE ORO*

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra, GRISO

1. EL ESPECTÁCULO GLOBAL

Las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían, obviamente, para ser representadas. Para comprender bien estas comedias conviene imaginarse el ámbito del espectáculo teatral completo. Su consumo pertenece al territorio del espectáculo, y secundariamente a la literatura. Baste apuntar que se imprimían solo después de haberse gastado en las tablas, y que los ingresos del poeta dramático procedían de la venta de las comedias a las compañías de actores, y no de su impresión.

El gracioso de *Nadie fíe su secreto*, comedia de Calderón¹, hace un chiste significativo comparando a las doncellas con las comedias, alu-

* Publicado originalmente, con el mismo título, en *El Cid en el teatro de los Siglos de Oro*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007, pp. 83-114. Es también resumen de los capítulos iniciales de mi *Historia del teatro español del siglo XVII*, actualizándolos para el objetivo de una presentación básica de los aspectos de la vida teatral del Siglo de Oro.

¹ En *Obras completas*, vol. II, *Comedias*, ed. Valbuena Briones, p. 104. Tómese como ejemplo que el impresor Francisco de Ávila compró al autor Juan Fernández en 1616 doce comedias de Lope por 50 reales. Lope había cobrado por cada una unos 500. Ver Díez Borque, introducción a su edición de *El mejor alcalde, el rey*, y Díez Borque, 1972.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 25-54. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 54 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-670-0.

diendo a las *partes* de comedias (volúmenes con doce piezas, modo habitual de imprimirse):

Aquí la doncella vive:
ni la oigas ni la veas,
señor, hasta que se haga,
que son como las comedias.
Sin saber si es mala o buena,
ochocientos reales cuesta
la primera vez, mas luego
dan por un real ochocientas.
Déjala imprimir primero,
que comedias y doncellas,
como estén dadas al molde,
las hallarás por docenas.

La comedia forma parte del espectáculo global de la fiesta dramática aurisecular, que podía incluir otros elementos. Un esquema posible (ideal, no siempre se dan todos los integrantes) de la representación teatral del XVII puede abrirse con unos acordes de música, guitarra, redoble de tambor, canciones... que servían para fijar la atención del público, a la vez que daban lugar a que se fuesen acomodando y callando los espectadores, mientras comenzaba el espectáculo propiamente dicho. Este podía iniciarse con el recitado de la loa —generalmente un romance o poema que a veces mantiene una leve acción—, que tenía por objeto captar la benevolencia del público, presentar la compañía, o mostrar la reverencia hacia el público regio si la comedia corresponde al escenario de corte. Otros géneros menores se colocaban en los intermedios entre actos: bailes y entremeses, y al final una mojiganga o fin de fiesta, sobre todo en las representaciones palaciegas del carnaval.

En el espectáculo sacramental, que tiene un solo acto (no tres, como las comedias) no hay lugar para las intercalaciones, pero siguen añadiéndose los aditamentos cómicos al final: en estos casos la loa del principio pertenece al mismo género sacramental, pero el entremés y mojiganga son los habituales divertimentos ridículos.

Sobre el papel de la inserción de los géneros breves hay ciertas discrepancias entre los críticos. Díez Borque² mantiene una inteligen-

² Díez Borque, 1988, pp. 38 y ss.

te posición ecléctica apuntando el gran poder de captación de los elementos que acompañaban a la comedia como contrapunto satírico, cómico y erótico del mundo de las piezas extensas:

Comedia y entremés son dos deformaciones antagónicas y polares, que se apoyan, ambas, en la exageración, y tienen como justificación las necesidades del espectáculo, complementándose entre sí³.

La vida teatral del XVII está definida por los mismos elementos básicos imprescindibles para todo espectáculo: el lugar de la representación, los representantes y el público. Las características de estos elementos en el Siglo de Oro marcan precisamente las dimensiones de la gran explosión del teatro aurisecular.

2. EL LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN. LOS CORRALES Y LOS ESCENARIOS CORTESANOS. EL TEATRO EN LA CALLE: LOS CARROS DE LA FIESTA SACRAMENTAL

Hay que considerar tres ámbitos escénicos y tres modalidades teatrales principales: el teatro de corral, el de corte y las celebraciones del Corpus Christi. Tampoco hay que olvidar, aunque no habrá ocasión de tratarlos en estas páginas, otros espacios de la representación⁴, como los salones de los nobles, las salas de los colegios y conventos, etc.

2.1. *El corral*

La investigación sobre los corrales ha crecido extraordinariamente en los últimos tiempos⁵. Los primeros teatros estables europeos surgen en relación con las cofradías, sociedades de asistencia benéfica para los necesitados, que construían y mantenían hospitales. En España aparecen las primeras cofradías de socorro en la segunda mitad del XVI, sin

³ Díez Borque, 1978, p. 278.

⁴ Ver el volumen *Espacios teatrales del barroco español* (Díez Borque, 1991a).

⁵ Remito solo al volumen 6 de *Cuadernos de teatro clásico* dedicado a *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la península Ibérica* (Díez Borque, 1991b). Otro volumen con aportaciones variadas e interesantes es el editado por Luciano García Lorenzo y John E. Varey *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. Para la estructura de los corrales ver Arróniz, 1977; Allen, 1983; Ruano de la Haza, 1991, y Ruano de la Haza y Allen, 1994.

que sepamos con seguridad su procedencia. En 1565 se constituye la de la Pasión, que solicita del Consejo de Castilla el monopolio de las actividades teatrales, para subvenir a sus necesidades. Tal mecanismo de financiación de la beneficencia solo es posible con la profesionalización del actor y la organización de teatros estables. Lope de Rueda comienza el camino hacia la profesionalización, influido sin duda, como señalan muchos estudiosos, por las compañías italianas de la *commedia dell'arte*.

La importancia de un local estable, cerrado, es evidente: en palabras de Varey «el local cerrado permite la instalación de una taquilla».

La primera noticia de un teatro permanente es de 1568 y es la Cofradía de la Pasión la que lo inaugura, con representaciones en el mismo patio del Hospital de la Pasión y en terrenos alquilados, donde se montan improvisados tablados como escenario.

En Madrid conocemos, en estos momentos tempranos, un corral en la calle del Sol y varios más en la del Príncipe. El principal lugar de representación de la Cofradía de la Pasión fue el Corral de la Pacheca, mientras que la Cofradía de la Soledad tenía como escenario habitual el Corral de Burguillos. Ambas hermandades contrataron un único contable, y con los beneficios de estas representaciones instalan los primeros teatros en terrenos propios: en 1579 el Corral de la Cruz y en 1582 el del Príncipe, los dos más conocidos.

En los primeros momentos se autoriza una representación semanal, pero las compañías italianas —que gozaban de gran predicamento, especialmente la de Alberto Nasselli, alias Ganassa— consiguen permiso para dar dos a la semana y, muy importante, para que se permita actuar a las mujeres.

El negocio teatral veía su cima en el período entre Pascua y el Corpus. Las representaciones se interrumpían en la Cuaresma y con motivo de lutos reales. En Cuaresma se permitían títeres y otros espectáculos circenses. La fiesta del Corpus era una fecha esencial: en el Corpus se hacían los contratos anuales entre autores y comediantes, se renovaban los vestuarios y se representaban los autos por las dos compañías elegidas por las autoridades madrileñas, compañías que gozaban de contratos más amplios y de una consideración muy elevada.

La mejor época y de mayor asistencia era el invierno: a la hora habitual de representación en los corrales (teniendo en cuenta la ausencia de iluminación artificial, comenzaba el espectáculo a primera

hora de la tarde) el calor veraniego disuadía de la asistencia y hacía difícil soportar las dos horas y media que podía durar por término medio una función al pleno sol del patio.

Los hospitales administraron y monopolizaron la actividad teatral madrileña, hasta que en 1615 los fondos que producen no pueden sostener tantos hospitales como se habían acogido a sus beneficios y el teatro se municipaliza: el rey ordena al ayuntamiento madrileño que dé una subvención fija, y la administración de los corrales pasa al ayuntamiento, que los arrienda en subasta pública. En los años treinta del siglo XVII se lleva a cabo una reforma importante en la administración de los corrales madrileños, con progresiva implicación del ayuntamiento.

La intervención oficial es fuerte también en la reglamentación: desde comienzos del XVII abundan disposiciones sobre teatro, en las que se define el papel del protector de comedias, comisarios, alguaciles, etc., que debían vigilar el buen orden de las representaciones. El protector, la más alta instancia de control, que procedía del Consejo de Castilla, era en un primer momento el protector de los hospitales. Le asistían cuatro comisarios puestos por ambas cofradías, y el reparto se completaba con un «comisario de libro» nombrado por el protector, y que era enviado por los hospitales. Este gremio incluía un cajero, y su tarea primordial era el reparto de los ingresos.

Las obras debían pasar la aprobación de la censura, que dictaminaba no solo sobre el texto, sino también sobre la escenificación, bailes, etc., según prescribe el reglamento de 1608:

Que dos días antes que hayan de representar la comedia, cantar, o entremés, lo lleven al señor del Consejo, para que lo mande ver y examinar, y hasta que les haya dado licencia, no lo den a los compañeros a estudiar⁶.

Otros funcionarios involucrados son los alguaciles encargados del mantenimiento del orden durante la representación. Según las épocas hay uno o dos por corral, y deben vigilar la separación de hombres y mujeres, la puntualidad en la función, el pago de los espectadores (muy propensos a entrar sin satisfacer el coste de la entrada)...

⁶ Ver Oehrlein, 1993, p. 28.

La estructura de la administración teatral —y otros detalles que comento luego— varía con el tiempo y tampoco es la misma en las diversas ciudades españolas⁷.

2.1.1. *La estructura física del corral*

Antes de que las cofradías empezaran las actividades teatrales y la organización de los corrales, los escenarios eran sumamente toscos, como recuerda Cervantes en el famoso prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*:

... en tiempos de este célebre español [Lope de Rueda] todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora [...] no había en aquel tiempo tramoyas [...] no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por el hueco del teatro, el cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.

Cuando aparecen los teatros estables aportan dos novedades muy importantes:

- 1) el escenario se eleva, lo que concentra las miradas sobre los actores, instaurando un espacio dramático específico, y permitiendo utilizar el foso para numerosos efectos especiales;
- 2) el recinto se cierra, lo que permite controlar la asistencia y los ingresos.

Los teatros se sitúan en los patios de los edificios, los llamados corrales, y su desarrollo obedece al crecimiento hacia el interior de un espacio acotado. Lo esencial es el patio al aire libre, de suelo plano,

⁷ En Sevilla hubo un periodo de libre empresa, pero en 1611 el Cabildo municipal monopolizó el negocio del teatro y los dos espacios teatrales de la ciudad, el Coliseo y el Corral de doña Elvira. Ver Sentaurens, 1984.

con el público del centro en pie y otra serie de localidades de varios niveles laterales, y enfrentadas al escenario.

Numerosos estudiosos han examinado con detalle los principales aspectos de la estructura del corral, que todavía presenta detalles oscuros, aunque en su trazado general se nos ofrece con suficiente claridad. El corral⁸ queda delimitado por la zona de la vivienda que da a la calle y a las casas de ambos lados, por el escenario y por las construcciones del fondo en la parte opuesta a la calle. El toldo que en algunas ocasiones se utiliza, más que para proteger del sol o la lluvia, parece destinado a difuminar y repartir la luminosidad natural, permitiendo una mejor visibilidad del escenario.

En la zona de la vivienda que separa la calle del corral se colocan algunas dependencias: alojería, guardarropa, contaduría. Por pasillos laterales se accede al patio.

En el patio existe la zona libre para los espectadores de pie, aunque puede haber algunos asientos, bancos y tarimones, distintos de los de gradas y taburetes, que son otras localidades distintas. A los dos lados del patio se colocan las gradas, asientos para gente de más categoría social que la plebe de los *mosqueteros* de a pie. Los pasillos bajo las gradas conducen al escenario, y sobre ellas se sitúan los aposentos, especie de palcos cargados sobre las paredes de las casas laterales. Estos aposentos y añadidos se multiplican aprovechando los sitios libres, practicando huecos en las casas vecinas por donde el público puede ver la comedia (celosías, transformables en aposentos prolongando la construcción hacia afuera). Los aposentos eran las localidades más caras y se alquilaban anualmente a los nobles. Algunos aposentos especiales eran los reservados a las autoridades municipales (apósito de la villa), o a los doctos y clérigos (tertulias y desvanes, pequeños aposentos situados en la parte alta debajo del tejado de la casa contigua).

Todas estas localidades son para los hombres, excepto los aposentos, a donde pueden acudir las damas nobles. Enfrente del escenario, y a la altura del primer piso, está la cazuela —inexistente en el corral de Almagro—, desde donde asisten a la comedia las mujeres; a veces existe otra cazuela en el segundo nivel (cazuela alta). No sabemos con

⁸ Tomo como modelo de descripción el Corral de la Cruz, el más antiguo de los corrales estables madrileños. Para el del Príncipe ver el clásico estudio de Allen, 1983. Mi descripción es elemental y se ocupa solo de los grandes rasgos: para detalles más precisos ver Ruano de la Haza, 1991.

seguridad la utilización del piso que queda sobre la cazuela principal; es posible que tuviera encima los aposentos del Consejo y de la Villa. La *Loa para Roque de Figueroa*, de Quiñones de Benavente, da un repaso a estas distintas secciones:

Sabios y críticos bancos,
gradas bien intencionadas,
piadosas barandillas,
doctos desvanes del alma,
aposentos que callando
sabéis suplir nuestras faltas,
infantería española,
porque ya es cosa muy rancia
el llamaros mosqueteros,
damas que en aquesta jaula
nos dais con pitos y llaves
por la tarde alboreada...

2.2.2. *El escenario de los corrales*

Parte esencial del corral es el escenario, semejante en todos los teatros comerciales, situado al fondo, cubierto por un techo fuerte y abrazado por galerías y aposentos, sin telón de boca ni bastidores. Consiste en una plataforma saliente, rodeada de público por tres lados, el frente y los dos laterales; en los laterales pueden colocarse unos tablados más pequeños, con algunas gradas para el público, o, si la obra lo requiere, decorados varios.

En el foso se coloca el vestuario de los hombres, y puede ser utilizado para efectos especiales, sobre todo a través del escotillón o trampilla que permite bajar o subir.

Las dimensiones de un escenario de corral varían y los documentos permiten algunas dudas, pero podemos aceptar que un tamaño aproximado era de 8,5 por 4,8 metros: el del Corral de la Cruz, por ejemplo, tiene una superficie de 31,75 metros cuadrados; el del Príncipe, de 47,04 metros cuadrados.

Tras pilares levantados sobre el escenario, separado por un tabique, está el vestuario de las actrices, comunicado con el escenario por dos puertas o huecos. Sobre este tabique se cuelgan cortinas que pueden correrse o descorrerse para dejar ver las apariencias.

El vestuario de actrices tiene un techo plano que sirve de corredor practicable. Después aparece un segundo corredor en un nivel más alto, cargado siempre sobre las columnas que van del tablado al techo fuerte que domina todo el conjunto. Queda así una «fachada del teatro» con nueve huecos delimitados por las columnas y los corredores (que dividen en tres franjas de alturas esta fachada). Estos nueve huecos⁹ con su paño (las cortinas) y sus niveles de alturas, más el foso, constituyen una representación simbólica del universo entero, incluyendo el cielo (parte superior de los corredores) y el infierno (foso del tablado). Diversas máquinas de la tramoya se instalan utilizando el techo fuerte superior.

Las cortinas sirven para las entradas y salidas de los actores, ocultan a veces los músicos o tapan escenas preparadas en el hueco central, que se exhiben sorpresivamente al descorrer el paño. Detrás de ellas pueden colocarse los decorados u otros elementos que debían ser descubiertos en un momento dado.

Decorados, apariencias y tramoyas, como apunta Ruano de la Haza, no agotan los recursos escénicos del corral, pues había bofetones, escotillones, palenques, efectos sonoros, animales, música y toda suerte de efectos especiales.

Los datos que el poeta pone en su obra, dirigidos a orientar la puesta en escena, son de dos tipos: referencias internas en el propio texto (didascalias implícitas) y acotaciones (didascalias explícitas). El grado de realización escénica de las didascalias implícitas es muy variable y a menudo no podemos precisar si ciertos elementos escénicos tenían en una representación traducción material en el escenario, o quedaban en el nivel verbal.

Las didascalias implícitas conforman a menudo el decorado verbal¹⁰ que sería imposible montar en escena, o suplen acciones que no pueden representarse describiéndolas por medio de testigos (ticoscopia): al comienzo de *El arenal de Sevilla* de Lope se describe todo el abigarrado paisaje del Guadalquivir, que no cabría en el escenario; en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro un pastor describe la batalla contra los moros; en *El caballero de Olmedo* de Lope o *Marta la piadosa* de Tirso se describen fiestas de toros; un maremoto en *El*

⁹ Nueve huecos como máximo; no siempre están disponibles.

¹⁰ Ver Díez Borque, 1975.

mágico prodigioso, y la evolución de diversos cuerpos del ejército en *El sitio de Bredá* de Calderón...

Las cortinas (o *pañó*), como se ha dicho, cubren o descubren los huecos del escenario: si se trata de ampliar la fachada del teatro, el mismo actor puede correrla y enseñar, por ejemplo, su alcoba, la sala, etc. Si se trata de una visión o sueño (en comedias de santos o agüeros trágicos), el actor puede fingir dormir y la cortina se corre sola descubriendo una composición visual (*apariencia*) que escenifica el sueño. Así sucede en *La cisma de Ingalaterra*, de Calderón, en la primera escena, en la que se representa en forma de apariencia el sueño del rey y en otros muchos casos. En ciertas ocasiones el descubrimiento persigue causar en el espectador una conmoción violenta: don Gutierre, en *El médico de su honra*, corre la cortina que tapa el hueco central, donde se ha dispuesto una cama con doña Mencía desangrada. Esto mismo sucede en *El alcalde de Zalamea*, cuando Crespo ordena que muestren a don Lope de Figueroa al capitán: «Volved los ojos y vedlo» y entonces «*aparece, dado garrote, en una silla, el capitán*».

Cuando se trata de una visión divina la apariencia sale en huecos altos, generalmente acompañada de música de chirimías.

La variedad de decorados que se puede mostrar bajo las cortinas es grande: adornos de jardín, de peñas rústicas (macetas o ramas que simbolizan el vergel o el bosque, rocas de cartón, etc.). Podían usarse elementos móviles (barandillas, ventanas, rejas). Las dos puertas laterales debían quedar casi siempre libres, ya que se aprovechan intensamente para el juego escénico: los actores salen y entran por esas puertas: cuando es una escena de calle pueden figurar puertas de casas o jardines; en escenas de interior son puertas de habitaciones.

Si el personaje quiere escuchar sin ser visto se esconde convencionalmente tras la cortina (en las acotaciones se indica entonces «*al pañó*»). Numerosas acotaciones dan fe del uso de estas dos puertas o huecos:

Váyanse bailando por las dos puertas (Lope, *El galán de la Membrilla*).

Salen Clarín y Moscón, cada uno por su puerta (Calderón, *El mágico prodigioso*).

En el hueco central, algo metido en la fachada del teatro, se sitúan muchas escenas de interiores: una cama, un bufete, una silla, cuadros colgados, tapices, completan la escenografía, que se aparece al espectador corriendo las cortinas, como ya he indicado, o en el caso de haber puertas, abriendo estas:

Ábranse dos puertas y véase a Caupolicán en un palo (Lope, *Arauco domado*).

Alcen una antepuerta y vean en una tarima, con su alfombra, Jarifa y Abindarráez en sus almohadas; Zaide y Fátima, hablando; el rey y Fajardo jugando al ajedrez, y dos músicos cantando (Lope, *El primer Fajardo*).

Las apariencias que se descubren en estos lugares recuerdan en ocasiones a las escenas de retablo, herencia del teatro litúrgico medieval. Podían aparecer en cualquiera de los huecos y se componían de lienzos pintados, maniqués o actores inmóviles que podían romper a moverse. Abundan, como es lógico, en las comedias de santos, pero conocen también un uso muy frecuente en forma de visiones y sueños en las tragedias, donde la fórmula de la premonición es característica:

Abrázanse los Reyes, y aparece arriba España y Francia abrazándose, coronadas de laurel, y el Papa bendiciéndolos [...]. Cúbrase la apariencia (Lope, *Carlos V en Francia*).

Corren una cortina y aparece el altar de Santiago, y en él una fuente de plata, una espada y unas espuelas doradas (Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*).

El escenario más sencillo es el de calle: desnudo, con las puertas laterales como casas de vecinos, y alguna reja o ventana desmontable. Desde el corredor (ventana o balcón) la dama habla con el galán, se asoma a una reja, o la criada arroja las inmundicias a la calle...

El escenario puede enriquecerse con piezas móviles: montes y rampas desde los que ruedan (Rosaura en *La vida es sueño*) o a los que se asoman los personajes. El monte puede ser una estructura de ma-

dera y cartón con escaleras por la parte de atrás, o bien figurarse por una rampa con escalones:

Baja rodando por el monte Pedro Carbonero (Lope, *Pedro Carbonero*).

Múdase un monte de una parte a otra del tablado (Calderón, *El mágico prodigioso*).

Hay también naves que atraviesan el escenario en comedias donde hay batallas navales cuyo fondo sonoro se hace con arcabucería y cohetes y grita abundante:

Aparezca una nave que venga navegando al teatro y en un alto de un monte Ardilán y Osmir (Lope, *Un pastoral albergue*).

De menos cuerpo son los objetos variados que pueden aparecer¹¹: nubes de algodón, mobiliario, cuadros, plantas, piedras de cartón, etc.

Además de los elementos del decorado debemos tener en cuenta las máquinas que componen la *tramoya* (efectos especiales). En el corral, aunque no se puedan comparar con las maquinarias cortesanas, podemos distinguir algunos mecanismos: el más sencillo es el escotillón, o trampilla por la que surgen apariciones sorprendentes, casi siempre el diablo o sierpes infernales entre llamas, o se hunden en el infierno réprobos como don Juan Tenorio en *El burlador de Sevilla*.

El llamado bofetón es una especie de torno giratorio capaz de ocultar al actor que se coloca en uno de sus lados, al darse la vuelta. Cervantes en *La casa de los celos y selvas de Ardenia* se muestra especialmente aficionado al recurso, pero no suele ser frecuente en el XVII, probablemente por resultar demasiado ingenuo a partir de cierto grado de evolución.

Otros artefactos eran tramoyas de elevación vertical o traslación horizontal, y servían para hacer vuelos o pasearse por el aire de un lado a otro del escenario: con el pescante, especie de grúa, se levantaba al actor por medio de un contrapeso. Para vuelos descendentes bastaba una maroma. Fue muy comentado el caso de la comedia *El Anticristo*, de Ruiz de Alarcón, en la que el comediante Vallejo se negó a volar en la maroma y lo hizo en su lugar la comedianta Luisa de Robles. Entre los efectos especiales tampoco faltan animales, a

¹¹ Ver Ruano de la Haza, 1989.

veces vivos, a veces artilugios, maniqués o actores disfrazados: en *La devoción de la Cruz* (Calderón) sale un pollino, en *La vida en el ataúd* (Mira de Amescua) salen en el palenque a caballo las dos protagonistas, en *El arpa de David*, también de Mira, David mata a un león y sale con la cabeza de la fiera (también con la cabeza del gigante Goliath); otro león hay en *Más pesa el rey que la sangre*, de Vélez de Guevara...

La representación se hace a la luz del día —empieza a las dos de la tarde en invierno y a las cuatro en verano—, pero abundan escenas en la oscuridad: la palabra de nuevo y el signo escénico (un candil casi siempre y el movimiento y vestuario de los actores) crean la ilusión de la oscuridad.

Otros corrales que permitirán el auge teatral áureo suponen modelos que intentan modernizar y perfeccionar el madrileño, con adaptaciones de diversos rasgos de los teatros a la italiana, con mayor comodidad para los espectadores y más posibilidades escénicas: sirvan de ejemplo los de la Olivera de Valencia, o el Coliseo sevillano.

El extremo de las posibilidades escenográficas se dará en el teatro cortesano, que tiene pautas diferentes de desarrollo, y que supone la segunda modalidad básica en el espectáculo teatral del Siglo de Oro.

2.2. *El escenario cortesano: una dimensión nueva de la puesta en escena*

Un libro excelente de Teresa Ferrer Valls¹², dedicado a la práctica escénica cortesana desde la época del Emperador a Felipe III, evidencia un panorama bastante complejo y una abundancia de medios y mecanismos escénicos del fasto cortesano que se remontan a orígenes medievales, pero que encuentran una gran extensión en tiempos de Carlos V y posteriores, y se vinculan tempranamente a la producción teatral italiana.

A principios del XVII la corte desarrolla un modelo de teatro que integra algunos aspectos del corral y la influencia decisiva del modelo italiano. Importantes lugares de representación fueron en los primeros años del siglo los salones del Alcázar, las habitaciones privadas de los reyes, o los grandes salones donde se celebraban fiestas de variadas manifestaciones: banquetes, teatro, música, mascaradas..., en especial el llamado Salón Dorado (tenía el techo dorado), lugar privilegiado para las fiestas teatrales de palacio.

¹² Ferrer Valls, 1991.

En las fiestas de Lerma de 1614 se representa *El premio de la hermosura*, de Lope, en un teatro al aire libre, con varios escenarios simultáneos que incluían en su decorado senderos, montañas, cueva y templo movibles, un palacio, un castillo encantado... todo suntuosamente adornado. Parecidos medios dispuso el duque de Lerma para la representación en 1617 de *El caballero del sol*, de Luis Vélez de Guevara.

Con la llegada de los primeros ingenieros y escenógrafos italianos, se afirma cada vez más este camino hacia el gran espectáculo, y se amplía la separación del teatro de corte y de corral.

En 1622 llega a España Julio César Fontana, ingeniero mayor del reino de Nápoles, llamado a la corte española para ocuparse de los jardines y diversiones del rey. En Aranjuez levanta un teatro portátil de madera, con arcos, balaustradas, estatuas... para la representación de *La gloria de Niquea*, fiesta escrita por Villamediana¹³ y actuada por las damas de palacio, historia de una princesa encantada, inspirada en episodios del *Amadís de Grecia* y de *Don Florisel de Niquea*, de Feliciano de Silva.

En 1626 llega a Madrid Cosme Lotti para ejercer la misma función que había desempeñado Fontana. El 18 de diciembre de 1627 ofrece su primer montaje: el de *La selva sin amor*, de Lope de Vega, en el salón de comedias de palacio. Se trata de la primera comedia totalmente musical, con fastuosa escenografía y sorprendentes efectos mecánicos.

El conde duque de Olivares deseaba crear un centro palaciego capaz de acoger una corte brillante y digna del esplendor de la monarquía española: en 1629 se inicia la construcción del Palacio del Buen Retiro, que se inaugura en 1633, con su Coliseo, terminado totalmente en 1640. Es el espacio más importante para este tipo de teatro, además de los salones de la Zarzuela, el Pardo, el Salón y el Patinillo del Buen Retiro, el salón del Alcázar y los jardines, y hasta el estanque del Buen Retiro, donde se representa en 1635 *El mayor encanto, amor* de Calderón, en la mágica noche de San Juan: los asombrados espectadores asistieron durante seis horas a las aventuras de Ulises en la isla de Circe (el escenario artificial montado en el lago) donde se suceden escuadrones de fieras que danzan un concertado ballet ani-

¹³ Ver la edición facsímil de *La gloria de Niquea*, hecha por Felipe Pedraza en 1992.

mal, árboles que se abren para dejar salir a encantadas ninfas, gigantes y animales, apariciones y desapariciones por el escotillón, objetos mágicos, mesas con manjares que salen del tablado directamente a la palabra de Circe, metamorfosis varias, tormentas (oscuridad, ruidos), palacios que se hunden y volcanes que emergen a los conjuros de la maga... Calderón mismo se había quejado de semejante exceso, más atento «a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación».

A Lotti lo sustituye en 1651 Baccio del Bianco, que se estrena con una espléndida escenificación de *Andrómeda y Perseo*, de Calderón, en 1653. En las últimas décadas del siglo se producen montajes extraordinarios y de enorme suntuosidad: como apunta Oehrlein,

las fiestas de 1679/1680, con *Siquis y Cupido*, *Faetón*, *La púrpura de la rosa*, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, y otras piezas de Calderón fueron, como se deduce de los documentos de caja, auténticas batallas de material con una enorme movilización de personal artístico, artesanos y ayudantes¹⁴.

Los modelos italianos se desarrollan velozmente, con los citados Lotti, Baccio del Bianco y otros (Antonio María Antonozzi, Dionisio Mantuano...), y con sus seguidores españoles, como Francisco de Herrera el Mozo, Antonio Palomino o el valenciano José Caudí. La lectura de un fragmento de la descripción de la escenografía —obra de Caudí— de la comedia de Calderón *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* valdrá para sintetizar el tipo de mecanismos empleados¹⁵:

A un lado del foro estaba un peñasco que se descollaba más que los otros, por cuyas quiebras se despeñaba al mar [...] un arroyo [...] el movimiento de las olas, los visos reflejos, los remolinos de las ensenadas y el rumor que hacía en las peñas eran cuatro prodigios [...]. Se apareció Megera, sentada en una sierpe, y se fue desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogía su desmesurada estatura, cuyas erguidas escamas daban espanto y admiración, pues a veces ocupaba todo el teatro y otras se recogía,

¹⁴ Oehrlein, 1993.

¹⁵ Ver Calderón, *Obras completas, Comedias*, pp. 2098-2099, 2112-2113, 2115, 2119, 2131, 2142, etc.

embebiéndose casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada.

Se oscureció impensadamente el teatro, cuya novedad creció a susto con el ruido de truenos.

[Aparece luego] un gabinete real compuesto todo de arcos de oro y blanco: todos sus frisos, pilastras y artesones estaban sembrados de variedad de piedras de diferentes colores [...] en el foro estaba el monte Etna [...] exhalando a veces chispas de fuego, indicio del volcán que hospedaba dentro [...]. Reventó el volcán con estruendo tan terrible que la admiración que le atendía perdonara tanto primor a lo fingido por no verse con tanto susto en lo imitado. Abrió sus senos el monte desencajando todas las peñas de que se componía; con ira impetuosa las arrojó por el teatro, dejando descubiertas sus ardientes entrañas llenas de fuego natural [...] y las piedras que repartían por el teatro estaban tan encendidas que en cada una se podía temer un nuevo Etna.

Esencial resulta en todas estas piezas la función de la perspectiva —encomendada a los juegos de bastidores y al hábil manejo de las dimensiones y las distancias de los elementos escenográficos— y de la música.

Todo un asombroso despliegue, en suma, de un amplio repertorio de maravillas que van en pos de la *admiratio*, el objetivo fundamental del artista aurisecular.

2.3. Breve noticia escénica del auto sacramental

Los autos sacramentales, tercera especie teatral que nos interesa a estos efectos, se acercan en su escenografía al teatro de corte. La subvención de las autoridades les permite disponer de abundantes medios y los efectos son sorprendentes.

De dos carros iniciales se pasa a cuatro en la segunda mitad del siglo. La primera representación solía hacerse ante las autoridades civiles y eclesiásticas, incluso ante el rey y los Consejos. Después de las representaciones en las grandes ciudades, las compañías podían salir de gira por villas y aldeas, probablemente reduciendo la dimensión espectacular. Mientras duraban las representaciones en la capital, las compañías debían quedar a disposición de las autoridades, que incluso

reclamaban la presencia de actores de refuerzo y enviaban a los alguaciles a buscarlos, si era preciso. Desde final del XVI hasta mitad del XVII dos compañías solían representar cuatro autos cada año, con sus piezas añadidas (loa, entremés, mojiganga), en sucesivas sesiones para diversos públicos (primeras representaciones para el rey y los Consejos, otras para las autoridades municipales y el pueblo).

Los carros se complican cada vez más. Son verdaderas maquinarias que se movían sobre ruedas, arrastradas por bueyes engalanados, y contenían complejas arquitecturas escénicas, con tramoyas, pinturas, decoraciones simbólicas, emblemas, etc. Albergan a los actores, incluyen mecanismos de elevación (máquinas para subir y bajar a los personajes), bolas del mundo que se abren constituyendo nuevos escenarios parciales, montañas que ocultan en sus grutas animales y pájaros, poleas, canales, bofetones, escaleras, gradas móviles, rampas, con variada utilización de los niveles múltiples, y opciones que dependían de las disponibilidades económicas y técnicas; pueden admitirse «sucedáneos»: telas pintadas de monte si no se puede hacer un monte corpóreo, o dragones pintados si la construcción de una hidra mecánica no era posible en determinada coyuntura...

A finales del XVII los carros medían unos cinco metros de longitud y hasta diez de alto¹⁶. En ocasiones los autos podían representarse en otro tipo de escenarios, corrales por ejemplo. En la memoria de las apariencias del auto calderoniano *El sacro Parnaso*, leemos la disposición de los cuatro carros que eran su escenario:

El primer carro [...] ha de ser una montaña hermosa, pintada de árboles, fuentes y flores. Desta [...] ha de subir en elevación otra montaña, que en forma piramidal remate en disminución, y en lo eminente de la cumbre un sol entre nubarrones y rayos y dentro dél un cáliz grande y una hostia. [...] El segundo carro ha de ser un templo [...] se ha de abrir a su tiempo y dejar descubierto un jardín bien aderezado [...]. El tercer carro ha de ser una fábrica rica de mármoles y jaspes [...]. El cuarto carro ha de ser un globo celeste.

¹⁶ Cfr. el atinado resumen de estos detalles que hace McKendrick, 1994, pp. 264 y ss.

Véanse también algunas líneas de la memoria de las apariencias¹⁷ redactada por Calderón para su auto *El divino Orfeo*:

Primeramente ha de ser el primer carro una nave negra con sus banderolas, flámulas y gallardetes, negros también; ha de estar sobre ondas obscuras con monstruos marinos pintados [...] y a su tiempo ha de dar vuelta, teniendo en su árbol mayor elevación para una persona.

El segundo carro ha de ser otra nave azul y oro, toda su pintura sobre mar de cielo con peces y imágenes marinas hermosamente pintadas, sus flámulas y gallardetes blancas y encarnadas, con cálices y hostias.

El tercer carro ha de ser un globo celeste, con estrellas, signos y planetas. Este medio globo se ha de abrir a su tiempo en dos mitades, cayendo la una a la parte de la representación, sobre dos columnas, de suerte que el medio globo quede hecho tablado.

El cuarto carro ha de ser un peñasco, el cual también se ha de partir en dos mitades [...]. Todo este peñasco se ha de poblar a su tiempo de árboles [...] y al mismo tiempo, por todos sus costados y fachada han de asomar diversos animales [...] y salir [...] pájaros vivos, soltándoles a que vuelen en el mayor número que se pueda.

El valor simbólico y religioso sustituye en el auto al valor estético del teatro palaciego, pero los desarrollos escenográficos en su fastuosidad y barroquismo son análogos.

3. LOS ACTORES

La organización de las compañías de actores gravita sobre un personaje clave: el *autor* de comedias, especie de empresario y director, eslabón obligado entre la creación y el consumo. Es la cabeza de la compañía, y le siguen en jerarquía los actores de primeros papeles, tras los que vienen los de segundos papeles y el personal auxiliar.

Los actores del XVII normalmente poseen habilidades varias, no solo como «representantes», sino también como cantantes y bailarines.

¹⁷ Ver Escudero y Zafra, 2003.

Las listas de actores que conservamos suelen contener ciertas descripciones de la actividad: «canta», «baila», etc. Una compañía ideal de la segunda mitad del siglo, según la estimación de Oehrlein, estaría configurada por el autor de comedias, primera dama, segunda dama, tercera dama, cuarta dama y quinta dama; galanes primero, segundo y tercero; primer gracioso y segundo gracioso; primer barba y segundo barba; un vejete; primer músico, segundo músico, arpista, apuntador, guardarropa y cobrador: veinte personas en total. El cambio de una especialidad a otra es raro, salvo los que impone el tiempo haciendo que un galán pase a papeles de barba, o las primeras damas vayan descendiendo en la escala conforme envejecen.

Las tareas, fundamentales, del autor son la de contratar al resto de actores, componer el repertorio, comprar las comedias a los poetas, estudiar las piezas y dirigir los ensayos, adaptar los textos si es necesario, y regular las finanzas de la compañía.

Frente a la movilidad de los representantes, los autores, nombrados por el Consejo, se suelen caracterizar por la estabilidad profesional, ya que los nombramientos, otorgados por dos años, se renuevan con frecuencia, llegando algún autor a ejercer unos veinte años. Famosos autores fueron Riquelme, Avendaño, Cisneros, Diego Osorio, Manuel Vallejo, Pedro de la Rosa...

Los detalles de la puesta en escena competen al autor de comedias, que adapta el texto a sus propias necesidades y a las condiciones de su compañía: puede escribir más versos, cortar escenas, fundir papeles, etc. La vida profesional de los actores de importancia se supedita a su integración en una compañía.

Es obligada la conocida cita de Rojas Villandrando en su *Viaje entretenido* sobre los tipos de compañías, que sugiere también las categorías profesionales y el nivel económico de los actores:

Habéis de saber que hay bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garna-cha, bojiganga, farándula y compañía. El bululú es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa, que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa [...]. Ñaque es dos hombres [...] hacen un entremés, algún poco de auto, dicen unas octavas, dos o tres loas [...] gangarilla es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres [...] tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla), hacen dos entremeses de bobo, co-

bran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina [...] cambaleo es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; estos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses [...] representan en los cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y olla de berzas [...] compañía de garnacha son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda [...] en la bojiganga van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros [...] traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas [...] farándula es víspera de compañía, traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de ható [...] en las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas: entrevan cualquiera costura, saben de mucha cortesía, hay gente muy discreta [...] traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de ható, dieciséis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta.

Antes de los teatros fijos todas estas agrupaciones eran ambulantes, pero pronto se produce la división: la compañía pasa a ser estable; con su autor nombrado por el Consejo, se rige por reglamentos legales; es la llamada compañía de título, de número limitado: en 1603 solo se permiten ocho; en 1615 y 1642 se fija en doce el número de compañías de título.

El reglamento de 1615 determina que no haya más de doce compañías, que deben traer en ellas «gente de buena vida y costumbres». Representaban en corrales y en la corte; a menudo eran requeridos para actuar en la corte y debían entonces suspender las actuaciones del corral.

Coexisten con los cómicos de la legua, itinerantes que caminan por los pueblos pequeños y las provincias.

Los actores de título tenían gran reputación profesional (lo que no implica reputación social). Algunos alcanzaron extendida fama, como Juan Rana (nombre artístico de Cosme Pérez), que fue el rey del entremés y para el que distintos poetas escribieron más de cuarenta piezas. La fama del actor era esencial como atracción para el público.

La consideración social tuvo altibajos, pero generalmente los moralistas los atacan con acerbidad e incluso se preconiza la privación de los sacramentos. El Dr. Crespi Borja los califica de públicos pecadores, peores que gitanos¹⁸; en los anónimos *Diálogos de las comedias* (1620) se los pinta como gente viciosa que tiene aversión al trabajo. Grave escándalo causaba que estos seres aborrecibles pudieran repre-

¹⁸ Citaré en lo que sigue por Cotarelo, 1904.

sentar en comedias de santos a sagrados personajes. Dice el padre Camargo:

... ¿qué fealdad más indigna que ver hacer el papel de la Virgen Purísima y Reina de los Ángeles [...] a una vil mujercilla, conocida por todo el auditorio por liviana y escandalosa, recibir la embajada del ángel y decir las palabras divinas «¿cómo puede ser esto, que no conozco varón?», con risa y mofa de los oyentes [...]. ¿Qué cosa de más execrable horror que ver representar la persona divina de Cristo, Dios y Señor nuestro a un hombre deshonesto y adúltero, amancebado con la que hacía el papel de la Magdalena?¹⁹

Los actores especializados en papeles cómicos tenían menos consideración que los que únicamente se dedicaban al género serio.

Más importante que la consideración social de los actores del Barroco es su técnica. No conocemos tratados o «manuales» pedagógicos sobre el arte del comediante: sin duda la sabiduría histriónica se transmite de modo oral y en la práctica del oficio, lo cual no disminuye en nada la profesionalidad del actor aurisecular.

El Pinciano dedica la epístola XIII de su *Filosofía antigua poética* a tratar de los actores y representantes; divide su oficio en dos partes: el ornato y el gesto, y asegura que «en manos del actor está la vida del poema, de tal manera que muchas acciones malas por el buen actor son buenas y muchas buenas malas por actor malo». Recomienda un tipo de actuación verista en la que el actor se transforma en su personaje, y describe una serie de gestos codificados que significan ira, odio, venganza, amor, miedo, etc. Lope insiste también en el *Arte Nuevo* en que el actor debe mudarse a sí para mudar al oyente:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.

¹⁹ *Controversias*, pp. 127-128.

El Pedro de Urdemalas cervantino también describe con detalle los requisitos del buen farsante:

Sé todos los requisitos
que un farsante ha de tener
para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos.
De gran memoria primero;
segundo de lengua suelta;
y que no padezca mengua
de galas es lo tercero.
Buen talle no le perdono
si es que ha de hacer los galanes;
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono,
con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente
si hace aquesto, el recitante...

Rozas, que se ha acercado a la técnica del actor barroco en un trabajo pionero²⁰, recuerda que tenemos pocos datos sobre este punto y señala que se atribuyen al buen actor cuatro habilidades: desenvoltura, dicción, físico y memoria. Distingue dos variantes de actuación:

²⁰ Rozas, 1980.

la verista, de desbordamiento expresivo e incorporación del actor al personaje, según los principios de la verosimilitud; y la distanciada del gracioso. El libro de Evangelina Rodríguez Cuadros²¹ sobre la técnica del actor barroco recoge todo lo que sabemos de este tema, con abundante documentación y muy interesantes comentarios.

Los mejores actores debían de ser excelentes. Los predicadores iban a ver, según parece, a Roque de Figueroa, para aprender en él la perfección del habla y gesto²². La famosa Amarilis causaba tremenda impresión en los espectadores: en una ocasión representó una tragedia «con tanta fuerza de sentimiento, con tal disposición y dibujo, colorido y viveza, que obligó a uno de los del auditorio, llevado del enojo y piedad, fuera de sí, se levantase furioso dando voces contra el cruel homicida que al parecer degollaba a una dama inocente»; María de Riquelme era especialista en alterar el color del rostro según las emociones:

... moza hermosa, dotada de una imaginativa tan vehemente, que cuando representaba mudaba con admiración de todos el color del rostro, porque si el poeta narraba sucesos prósperos y felices, los oía con semblante todo sonroseado, y si algún caso infausto y desdichado, luego se ponía pálida, y en este cambiar de afectos era tan única, que era inimitable²³.

Otra famosa actriz fue Francisca Baltasara de los Reyes, que trabajó en la compañía de Heredia, y acabó su vida retirada a la devoción como anacoreta.

La belleza y habilidades de las actrices no dejaban de atraer los cortejos de numerosos galanes, a menudo nobles: máximo ejemplo es el de María Calderón, «la Calderona», famosa representante y amante de muchos, entre ellos el mismo Felipe IV, de quien tuvo un hijo natural, don Juan de Austria.

La identificación del actor y el personaje se sentía de tal modo que, como indica Lope en el *Arte nuevo*, al que hace de bueno lo convidan y al que hace de malo lo repudian:

²¹ Rodríguez Cuadros, 1998.

²² Castillejo, 1984, pp. 266-267.

²³ Palabras de Casiano Pellicer citadas por Oehrlein, 1993, p. 176.

Pues vemos que si acaso un recitante
 hace un traidor, es tan odioso a todos
 que lo que va a comprar no se lo venden
 y huye el vulgo de él cuando lo encuentra,
 y si es leal le prestan, le convidan,
 y hasta los principales le honran y aman
 le buscan, le regalan y le aclaman.

4. EL PÚBLICO Y EL AMBIENTE DE LA REPRESENTACIÓN

Para informar y atraer al público era preciso dar publicidad a la comedia. Se hacía sobre todo por medio de carteles y pregones. Los carteles (cuya invención se atribuye a Cosme de Oviedo²⁴) se pegaban en las esquinas, escritos con grandes letras de fácil lectura.

No parece haber muchos escrúpulos en los datos que se hacían figurar en un cartel: las técnicas de la publicidad engañosa eran bien conocidas, atribuyendo la obra y la actuación a poetas y actores famosos:

... ya sabéis que en los carteles
 para juntar mucho pueblo
 ponía que con Juan Rana
 servía un autor, y luego
 acabada esta comedia
 esotro ponía lo mesmo (Solís, *Entremés de los volatines*).

Sentaurens²⁵ ha estudiado en Sevilla las alternancias de comedias nuevas y viejas, y encuentra como frecuencia habitual la de una nueva y una vieja por semana. Hay, pues, un cambio rápido. Tirso²⁶ apunta que la comedia de mayor duración en la corte aguanta quince días.

A final de siglo la decadencia teatral frena la producción: se hacen frecuentes las reposiciones de obras anteriores, y el teatro va reduciendo su ámbito y sus perspectivas.

La demanda (y los ingresos subsiguientes) influye también en la escritura de muchas comedias que literariamente nos parecen mediocres o malísimas: Lope declaraba escribir las suyas no por opinión,

²⁴ Ver A. de la Granja, 1989.

²⁵ Sentaurens, 1984.

²⁶ Cit. por Deleito y Piñuela, 1954, p. 226.

sino por dinero²⁷; la cuestión material es básica en el proceso. A su vez la necesidad de esta relación con el público establece una dialéctica particular: el poeta tiene cierto radio de acción para la novedad y la «educación» del público, pero está obligado también a responder a sus expectativas si pretende el éxito: ciertos moldes tópicos, escenas fijas, tipos, o rasgos definitorios (final feliz, presencia de elementos cómicos pegadizos en algunas tragedias, etc.) deben sin duda relacionarse con la condición comercial del teatro, lo mismo, como apunta Serralta, que el progresivo predominio del romance —forma métrica más fácil que las redondillas, quintillas o estrofas italianas.

Grosso modo, se puede decir que todo tipo de público acude al teatro, pero en ocasiones distintas, y con frecuencia también distinta. En ciertos aspectos la diferencia entre Madrid, y una ciudad de provincias como Oviedo es abismal²⁸. El teatro es un espectáculo de masas, sí, pero en capitales como Madrid, Sevilla o Valencia, no en el ámbito rural.

Díez Borque²⁹ ha analizado las posibilidades de los diferentes estratos del público para acudir a la comedia, según los precios de las localidades: los caros aposentos se reservan a la nobleza, pero la entrada de patio es asequible a todo el mundo. Las entradas populares hacia 1696 costaban 20 maravedís, cuando el jornal más bajo era de unos 102 maravedís, y las necesidades vitales más elementales podían cubrirse con unos 30 maravedís diarios. La cazuela, los bancos y las gradas son también localidades de tipo popular, aunque con diferencias de precios, y se ocupaban por artesanos, comerciantes y pequeños burócratas (la gente de capa negra). La estratificación jerárquica de las localidades es, pues, clara.

La existencia de semejante variedad de estratos incide también en la misma construcción de la comedia: no perciben lo mismo los doctos del desván que los mosqueteros; no es necesario que todos capten y se complazcan en la totalidad de la pieza, pero sí que cada uno tenga suficientes motivos para seguirla con atención y agrado: desde las disquisiciones filosóficas y los sonetos platónicos sobre el fuego ele-

²⁷ Ver Serralta, 1983, p. 650. Ahí recoge distintos datos de los ingresos de algunos dramaturgos por determinadas obras: 1.650 reales a Lope por *El vellocino dorado*, en 1626; 1.100 reales para Vélez y Calderón en 1638 por dos comedias, etc.

²⁸ Ver García Valdés, 1983.

²⁹ Ver su introducción a la edición de *El mejor alcalde, el rey* y Díez Borque, 1988, p. 178.

mental (como el de *La dama boba* lopiana) a los chistes escatológicos de los graciosos, todo tiene cabida y todo tiene función en el montaje de la Comedia nueva.

Estos diversos públicos del Siglo de Oro acuden al teatro sin duda con espíritu de diversión. El público del corral debió de ser especialmente turbulento, sobre todo los llamados mosqueteros, espectadores de pie, pero no solamente ellos. Ruiz de Alarcón, al frente de la edición de sus comedias, escribe:

Al vulgo.

Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría. Allá van esas comedias, trátalas como suelen, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos.

Los mosqueteros, efectivamente tenían por costumbre crítica silbar y arrojar verduras y objetos contundentes al escenario cuando no gustaba la comedia. Suárez de Figueroa³⁰, en su libro *El pasajero*, describe así estas representaciones:

Dios os libre de la furia mosqueteril. Entre quien no agrada lo que se representa, no hay cosa segura, sea divina o profana. Pues la plebe de negro no es menos peligrosa, desde sus bancos o gradas, ni menos bastecida de instrumentos para el estorbo de la comedia y su regodeo. ¡Ay de aquella cuyo aplauso nace de carracas, cencerros, ginebras, silbatos, campanillas, capadores, tablillas de San Lázaro, y sobre todo de voces y silbos incesantes...! Todos estos géneros de música infernal resonaron no ha mucho en cierta farsa, llegando la desvergüenza a pedir que saliese a bailar el poeta, a quien llamaban por su nombre.

Una costumbre mosqueteril era la de entrar sin pagar, hasta el punto que se fue necesario crear un funcionario especial, el alguacil de las comedias:

... habiendo entendido el desorden grande que ha habido en los dichos corrales, entrando en ellos muchas personas sin pagar, mando que los alguaciles no lo consientan y si alguno quisiere entrar sin pagar, lo pongan en la cárcel.

³⁰ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, pp. 217-218.

En 1632 otra disposición legal prohíbe a estos funcionarios entrar gratis a sus familias y amigos. No parece que cumplieran todo lo bien que fuera de desear sus funciones.

Para terminar con una idea general, aunque a través de una visión parcial —y enemiga del teatro—, citaré una conocida página de Juan de Zabaleta, que en su *Día de fiesta por la tarde* dedica un capítulo a la comedia, donde recoge este ambiente, aunque caricaturizado, de manera significativa:

Come atropelladamente el día de fiesta el que piensa gastar en la comedia aquella tarde. El ansia de tener buen lugar le hace no calentar el lugar en la mesa. Llega a la puerta del teatro y la primera diligencia que hace es no pagar [...] por aguardar entretenido, se va al vestuario. Halla en él a las mujeres desnudándose de caseras para vestirse de comediantas. Alguna está en tan interiores paños como si se fuera a acostar. Pónese enfrente de una a quien está calzando su criada [...] no aparta el hombre los ojos de ella. Asómase a los paños por ver si está vacío el lugar que tiene dudoso y vele vacío. Parécele que ya no vendrá su dueño, y va y siéntase. Apenas se ha sentado cuando viene su dueño y quiere usar de su dominio. El que está sentado lo resiste y ármase una pendencia [...].

También van a la comedia mujeres, y también tienen las mujeres alma; bueno será darles en esta materia buenos consejos [...]. La mujer que ha de ir a la comedia el día de fiesta, ordinariamente la hace tarea de todo el día. Conviénese con una vecina suya, almuerzan cualquier cosa, reservando la comida del mediodía para la noche [...] parten a la cazuela. Aún no hay en la puerta quien cobre. Entran y hállanla salpicada como de viruelas locas de otras mujeres tan locas como ellas [...] empiezan a cascar avellanas las dos amigas y de entrambas bocas se oyen grandes chasquidos [...]. Dice la una a la otra: —¿Ves aquel hombre entrecano que se sienta allí a mano izquierda en el banco primero? Pues es el hombre de más bien que hay en el mundo y que más cuida de su casa, pero bien se lo paga la pícara de su mujer; amancebada está con un estudiantillo que no vale sus orejas llenas de cañamones [...].

Ya la cazuela estaba cubierta cuando he aquí al apretador (este es un portero que desahueca allí a las mujeres para que quepan más) con cuatro mujeres tapadas y lucidas, que porque le han dado ocho cuartos viene a acomodarlas. Llégase a nuestras mujeres y dícelas que se embeban: ellas lo resisten, él porfía [...]. A este tiempo en la puerta de la cazuela arman unos mozuelos una pendencia con los cobradores sobre que dejen entrar unas mujeres de balde y entran riñendo unos con otros en la ca-

zuela. Aquí es la confusión y el alboroto. [...]. La que está junto a la puerta de la cazuela oye a los representantes y no los ve; la que está en el banco último los ve y no los oye, conque ninguna ve la comedia, porque las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos [...]. Brava tarde, mis señoras; lindamente se han holgado. Yo respondo que a muchas sucede mucho más, a algunas algo menos, y a cualquiera mucho. ¿Qué mucho hubieran hecho estas mujeres en dar estas horas a santos ejercicios? No lo quisieron hacer así; fuéronse a la comedia y tratolas como quien ella es.

Zabaleta, como otros moralistas, ve en la comedia un peligro. El gran público, y también muchos cultos, oponen a estas críticas su aceptación entusiasta del teatro barroco, principal espectáculo de la época, cuya fuerza se basaba no solo en los textos escritos que hoy conocemos, sino en los aspectos de la representación y la fiesta social, que muy difícilmente podemos intuir, pero que era una de sus dimensiones fundamentales.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, John J., *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe*, Florida, Florida University Press, 1983.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, vol. II, *Comedias*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973.
- CASTILLEJO, David (ed.), *El corral de comedias*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1984.
- COTARELO, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, 1904.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa Calpe, 1954.
- DÍEZ BORQUE, José María, «¿De qué vivía Lope de Vega?», *Segismundo*, 8, 1972, pp. 65-90.
- DÍEZ BORQUE, José María, introducción a su ed. de Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*, Madrid, Itsmo, 1974.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español», en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.

- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.
- DÍEZ BORQUE, José María, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.
- DÍEZ BORQUE, José María, (ed.), *Espacios teatrales del Barroco español*, Kassel, Reichenberger, 1991a.
- DÍEZ BORQUE, José María (ed.), *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la península Ibérica*, *Cuadernos de teatro clásico*, 6, 1991b.
- ESCODERO, Lara, y ZAFRA, Rafael, *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Kassel, Reichenberger, 2003.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana. De la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis, 1991.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, y VAREY, John E. (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis, 1991.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, *El teatro en Oviedo*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1983.
- GRANJA, Agustín de la, «Cosme, el que carteles puso», en *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, 1989, vol. II, pp. 91-108.
- MCKENDRICK, Melveena, *El teatro en España*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1994.
- OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- ROZAS, Juan Manuel, «Sobre la técnica del actor barroco», *Anuario de estudios filológicos*, 3, 1980, pp. 191-202.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis, 1989, pp. 77-97.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Los corrales de comedias de Madrid en el Siglo de Oro», en *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la península Ibérica*, *Cuadernos de teatro clásico*, 6, 1991, pp. 13-67.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUANO DE LA HAZA, José María, y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- SENTAURENS, Jean, «Sobre el público de los corrales sevillanos en el Siglo de Oro», en *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 56-92.

- SENTAURENS, Jean, *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVI^e siècle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.
- SERRALTA, Frédéric, «La representación», en José María Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, 1, Madrid, Taurus, 1983, pp. 646-682.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, ed. María Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, 2 vols.
- VILLAMEDIANA, conde de, *La gloria de Niquea*, ed. de Felipe Pedraza, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.

Estas páginas, ofrecidas especialmente a la inteligencia y sensibilidad de los candidatos a las oposiciones francesas (*Agrégation interne d'espagnol*) —pero también a cualquier persona interesada en el teatro español del Siglo de Oro—, se ocupan de las líneas mayores de la historia y crítica de *La dama boba*. Las contribuciones que conforman el volumen ofrecen una interpretación de los aspectos fundamentales del portentoso juguete teatral debido a la pluma de Lope de Vega. Las líneas de análisis que siguen constituyen en sí mismas un estado de la cuestión. Tratan, no obstante, de ir más allá del pálido resumen, del vago panorama, acaso ensanchando y ahondando, siquiera ocasionalmente, el conocimiento de la obra. Son múltiples, quizás inabarcables, los caminos para explorar la comedia del Fénix. No hemos pretendido recorrerlos todos. Los aspirantes al prestigioso grado de *professeur agrégé* encontrarán aquí algunas orientaciones necesarias para el entendimiento y conocimiento cierto de la obra, del contexto histórico, cultural y literario en el que emerge y de buena parte de las principales cuestiones todavía disputadas. Sea como sea, nada sustituye al contacto directo con un texto que, por lo demás, sigue leyéndose con placer extremo.

Javier Espejo Surós es Doctor en Filología Hispánica por las Universidades de Lleida y Rennes 2 Haute Bretagne calificado a las funciones de profesor titular. Ha publicado ediciones y estudios sobre el teatro de los Siglos de Oro, el diálogo, la literatura sapiencial y la historia de las mentalidades y de los sistemas de representación en la época áurea. Es investigador del Centre d'études Supérieures de la Renaissance (Université de Tours-CNRS-UMR 7323) y del equipo «Primer Teatro Clásico Español: Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (UCM-Instituto del Teatro). Actualmente enseña la literatura y civilización españolas en la Université Catholique de l'Ouest (Angers).

Carlos Mata Induráin, Profesor Titular acreditado, es investigador y Secretario Académico del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Es asimismo correspondiente en España de la Academia Boliviana de la Lengua Española. Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.). Es autor del blog de literatura «Ínsula Barañaria».

